

















































97 empleades domèstiques
97 empleadas domésticas
97 house maids

DANIELA ORTIZ

D-O 1-5. L'any 2006, la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos sol·licita ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa.

— MARCELO EXPÓSITO

I

L'any 2006, la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos (n. 1985) sol·licita ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa. Així, sense gens de retòrica, es pot concebre el títol d'un text que traça un passatge de la trajectòria del treball de Daniela Ortiz que acaba de derivar en aquest llibre que ara el lector o lectora té a les mans: *97 empleades domèstiques*.

La resposta que va obtenir va ser la següent: l'artista no rebria diners a fons perdut i sense contrapartides, sinó que rebria ajuda per trobar una feina relacionada amb les seves competències artístiques, en l'entorn d'amistats de la família, que li facilités obtenir la renda suficient per desplaçar-se a la ciutat de Barcelona.

Entre els mesos de gener i febrer de 2007, Daniela Ortiz va treballar filmant els moments de vacances o d'oci de famílies peruanes riques a la Playa de Asia, al sud de Lima. La feina va consistir –per ser més precisos– a fer vídeos destinats a l'ús particular que documentessin l'activitat informal dels fills i filles d'edat primerenca. Quan, entre els mesos d'abril i maig de 2010, Daniela Ortiz em va facilitar la informació necessària per elaborar aquest text, em va indicar un enllaç a YouTube (www.youtube.com/watch?v=woI71fZM0ok&feature=related) que permet visionar un reportatge sobre Perú emès en un canal de televisió espanyol. El fragment al qual remet aquest enllaç mostra, precisament, l'ambient de la Playa de Asia i els llocs on un sector social benestant residia en el període de vacances. Una adolescent descriu la platja així: «Potser no és la més bonica de Perú, però sí que és una platja molt social». Narra a la càmera una polèmica que acabava de tenir lloc en aquest microcosmos: la discussió al voltant de si les treballadores domèstiques («cada família acostuma a tenir-ne dues, habitualment») s'han de deixar veure sempre en uniforme o bé si han d'estar autoritzades a deambular en els espais públics de l'àrea vestint roba informal. La polèmica, en definitiva, apunta a un conflicte entre diferents criteris a propòsit de l'assenyalament de l'estatus social i la visibilitat de la diferència de classe en aquest espai social. L'adolescent peruana del reportatge expressa la seva opinió: no hauria d'imposar-se un criteri general; la decisió última hauria de dependre més aviat de la mestressa de cada casa.

Per fer aquest treball, l'artista Daniela Ortiz va gaudir d'amplis marges de llibertat, tot i que se li va donar una indicació especial: a l'hora de filmar els menors jugant, hauria d'anar amb compte perquè no apareguessin en imatge les treballadores domèstiques.

La representació dels moments familiars a través de la fotografia i del cinema domèstics alberga des de l'origen una tensió en el seu centre: la representació simbòlica de la família com un grup compacte suspès en un idíl·lic estat permanent de felicitat busca convertir en totalitat el que són tan sols fragments de la vida quotidiana de la institució familiar, les representacions de la qual busquen, així, que no hi hagi contradiccions ni tensions. És aquesta una norma que travessa els sistemes d'autorepresentació de la vida quotidiana des de l'escàs cine *amateur* que podria ser filmat per famílies de l'alta burgesia i petitburgeses al començament del segle passat fins a l'explosió popular de l'actual xarxa Facebook. El cineasta hongarès Péter Forgács ha sabut dirigir-nos just a l'origen d'aquest arquetip: en els vídeos de la seva sèrie *Private Hungary*, l'exhibició –aparentment laònica– que fa del material original que les famílies de la burgesia hongaresa han filmat sobre elles mateixes –des de començament de segle fins al final de la Segona Guerra Mundial– permet, mitjançant procediments subtils de muntatge i narrativització, que emergeixi l'inconscient òptic de les imatges. El treball de Forgács facilita apreciar tant l'organització de la diferència sexual que s'articula a través del punt de vista de la càmera com les tensions que afloren quan les autorepresentacions de la burgesia busquen compulsivament naturalitzar el seu estatus de classe. En una seqüència de *The Bartos Family* (1988), el primogènit de la família, que té el control de la càmera gairebé exclusivament, filma diversos espais del seu entorn de vida i acaba mostrant una de les fàbriques que la família té. Les joves treballadores i empleades són en un primer moment convidades, però finalment forçades, amb tensa amabilitat, a posar de peu emparedades entre l'objectiu de la càmera davant d'elles i la façana de l'edifici fabril a l'esquena; es tracta d'una seqüència que permet observar perfectament com conflueixen, en l'accionament possessiu de la càmera, les relacions jerarquitzades de gènere i de classe que la imatge imposa, i que són allotjades en l'interior de la representació alhora que es busca atenuar la seva evidència. Les tensions consubstancials a aquestes relacions de domini afloren a partir d'una senzilla situació anecdòtica a propòsit de quan i com han d'aparèixer en imatge els subjectes al voltant dels quals, en la vida real, s'articula tant la diferència sexual –les dones– com la propietat privada –els treballadors i les treballadores– i, finalment, el domini cultural i racial –la representació de les classes subalternes es relaciona gairebé sempre amb la concepció d'aquestes com a grups culturalment inferiors, moltes vegades a causa del seu origen ètnic.

A part d'això, es pot apreciar en l'exploració sistemàtica que Forgács fa del cine familiar dels orígens com és quan s'assenta tot un repertori iconogràfic de la cessació del treball com una condició relacionada amb l'estatus social i la felicitat individual, familiar i de l'entorn afectiu: moments de celebració íntims (aniversaris, festivitats assenyalades, festes privades) i oci durant les vacances (trajectes de viatge, visites a ciutats o altres llocs rellevants, etc.); el tipus de repertori l'anàlisi del qual també van escometre Pierre Bourdieu i el seu grup d'investigació per donar a llum el llibre *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1965). Sembla que l'autorepresentació del subjecte com a treballador sigui incompatible amb la concepció que aquest té per a ell d'una vida bona.

97 empleades domèstiques consisteix en l'última formalització que adopta –en format llibre– l'exploració de la presència de famílies peruanes a la xarxa social Facebook que Daniela Ortiz ha efectuat des que es va establir a Barcelona. Totes les fotografies acumulades en el seu arxiu digital extretes de Facebook s'adeqüen als estereotips de representació de la felicitat familiar i de l'entorn afectiu als quals m'he referit abans. La publicació d'aquestes fotografies en aquest llibre, que respon a criteris aparentment neutrals, i la seva organització en una sèrie lineal, de manera inexpressiva i desafectada, es produeix, no obstant això, mitjançant una forma narrativa i una tècnica de muntatge intel·ligent i subtil. Solament quan la vista ha recorregut les 77 fotografies aquí organitzades, es pot llegir el títol que, situat *al final* de la publicació, tot i ser descriptiu, resignifica retrospectivament el contingut manifest de les imatges. El que evidencia aquest projecte és, precisament, l'inconscient òptic: el que està a la imatge sense ser pròpiament visible. Si, una vegada arribats al títol, llegim el llibre cap enrere, la nostra apreciació de les imatges que conté varia completament: el que aconseguirem veure ara, en una segona oportunitat, és una mà o un braç –retallats per l'enquadrament– d'una o més treballadores domèstiques que deuen haver estat fotografiades per atzar i inadvertidament al fons de l'escena –a prop de les figures principals que ocupen el centre les preses: sobretot nens i nenes, adolescents i joves d'origen caucàsic–, totes elles de trets que denoten el seu origen “indígena”: 97 en total.

L'ús “inexpressiu” de la fotografia va ser a la dècada de 1960 un dels procediments que van utilitzar les pràctiques conceptualistes per distanciar-se amb tota radicalitat tant del mite de l'expressivitat artística epitomitzat en l'expressionisme abstracte, com de la reconducció de la cultura de masses al fetixisme autoral de l'obra pictòrica que va executar el corrent dominant de l'art pop. Benjamin H.D. Buchloh va saber apreciar (en un text de 1989: *De la estética de la administración a la crítica institucional. Aspectos del arte conceptual: 1962-1969*) el caràcter fundacional que en aquest sentit tenen obres menors com els llibres de fotografies d'Edward Ruscha –que no són llibres “d'artista”, sinó publicacions senzilles de tirada irregular, però sempre sense un original, que contenen fotografies impreses sense èmfasi ni connotacions ressenyables–, entre els quals es troben *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) i *Nine Swimming Pools* (1968), amb els quals aquest altre llibre actual de Daniela Ortiz està indiscutiblement emparentat. L'ordenació concisa de sèries de fotografies preses amb aparent desinterès –en cada un d'aquests llibres autoeditats per Ruscha– d'exactament el que els seus títols anuncien apunta cap a una recuperació conceptualista no conservadora –seguint la reflexió de Buchloh– del procediment del *ready-made*, una de les principals invencions de l'avantguarda històrica. La interpretació dominant del *ready-made* que s'ha forjat al llarg del segle passat

i fins a l'actualitat acaba per retornar paradoxalment a un lloc central l'autoritat de l'artista mitjançant la pretesa posada en crisi de l'obra auràtica – «tal cosa és art perquè jo, artista, ho dic». El procediment original duchampià, tanmateix, alberga la potencialitat de seguir sent aprofundit com una tècnica que, alhora que desplaça la centralitat de l'autor cap a la funció de l'espectador com a descodificador d'un signe, permet també desviar l'atenció que habitualment es presta a l'obra –objectual o no– cap a l'anàlisi del marc institucional on els procediments artístics –que formen part de la producció social de significats– tenen lloc.

Dan Graham, durant l'any 1965, fa fotografies de cases instal·lades en barris de les característiques perifèries suburbanes construïdes durant la postguerra a les ciutats dels Estats Units, i decideix després reagrupar algunes d'aquestes imatges en una obra, *Homes for America* (1966-1967), que consistiria en la publicació d'un article imprès a doble pàgina a la revista *Arts Magazine*. Inspirada en el laconisme descriptiu de les sèries fotogràfiques impreses en els llibres d'Edward Ruscha, *Homes for America* de Graham s'atura a analitzar les permutacions d'estructures bàsiques d'aquestes edificacions fent una referència irònica a l'organització formal geomètrica i repetitiva de l'escultura minimalista, per facilitar comprendre, de manera gairebé inadvertida, com aquesta concepció estrictament formalitzada de cert tipus d'arquitectura residencial modela rigorosament la subjectivitat de la classe mitjana nord-americana. D'altra banda, com passa habitualment amb l'obra de Graham d'aquest període, col·lapsa la diferenciació clàssica entre l'obra d'art, la seva catalogació o documentació i la seva publicitat o circulació, i cada un d'aquests moments o estatuts del treball artístic passa a ser un i el mateix.

3

L'any 2009, Daniela Ortiz entra a treballar com a venedora en una xocolateria de luxe situada al barri del Born de Barcelona. Des del seu exercici laboral, sorgeix una virtual tetralogia –que, tanmateix, no s'identifica com a tal en la catalogació que l'artista fa del seu treball– composta per les obres següents: (1) a *La veta* (2009), una de les cares d'una prima rajola de xocolata de mida reduïda (11 x 11 cm) està creuada per un traç irregular fet amb una fina línia d'or: és la transcripció d'un gràfic que indica la variació del preu de l'or des de l'any 1492 (subratllo: 1492) fins al present; (2) a *S-T* (2009), l'artista declara en un text que acompanya una única fotografia: «Treballo 40 hores setmanals en una boutique de laminadures espanyoles de primera qualitat. Robo 3 làmines d'or de 24 quirats i un bombó de xocolata de Guanaja el 12 d'octubre, mentre treballo. Recobreixo el bombó amb l'or i me'l menjo celebrant el Dia de la Hispanitat» (cal indicar que un signe de luxe que recentment distingia els productes venuts ala botiga on Daniela Ortiz treballava consistia a esquitxar sobre certes xocolates de qualitat un bri d'or de 24 quirats); (3) a *I-M* (2010), l'artista, que va ser obligada a treballar una jornada extraordinàriament llarga el Primer de Maig (dia del treball), va recopilar informació en un CD dissenyat per a la seva distribució gratuïta entre els seus companys i companyes de treball (el CD incloïa, entre altres

materials, la història del Primer de Maig, textos d'anàlisi de la precarietat laboral i social, vídeos d'artistes que contenen una anàlisi de les formes contemporànies del treball, cançons de música popular –folklorica o *punk-rock*– que expressen una crítica al treball assalariat, etc.); (4) a *P1-P2* (2010), l'artista va dibuixar un exacte plànol arquitectònic de la planta principal i el soterrani de la botiga on treballava, i indicava detalls com la situació de les caixes enregistradores i les caixes de seguretat, el plafó d'alarma, les neveres on es conservaven els aliments i on es guardaven, sota clau, les làmines d'or –vegeu una altra vegada *La veta* i *S-T*–, els magatzems i els dipòsits de les escombraries... En aquests plànols precisos, es pot apreciar també la desproporcionada distribució del lloc entre l'espai destinat a l'atenció al públic i el disponible per a activitats no visibles al públic dels qui treballen en el local.

4

El treball de Daniela Ortiz es pot considerar vinculat a l'ambivalent recuperació –que inclou també, tot i que no únicament, un manifest intent de reactivació crítica– que des d'anys recents s'ha anat proposant del període històric de les pràctiques conceptualistes “del Sud” (només cal pensar en la intensa visibilitat que en el sistema global de l'art han anat adquirint aquestes pràctiques històriques durant l'arc temporal comprès entre dos llibres rellevants com *Del Di Tella a Tucumán Arde* [2000], d'Ana Longoni i Mariano Mestman, i *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [2008], de Luis Camnitzer). Però convé apreciar de quina manera el treball sobre el qual estem reflexionant constitueix, juntament amb d'altres, no una repetició o imitació, sinó una actualització de les pràctiques conceptualistes històriques.

El setembre de 1972, l'artista Juan Carlos Romero formalitza a la ciutat de Buenos Aires una de les peces de la seva sèrie *La línea recta*, que titula *Segmento de línea recta*. En un retall quadrat del plànol de la capital federal, s'assenyalen quatre punts (A-B-C-D) que justament es mostren units mitjançant una línia recta. El fragment del plànol està acompanyat per quatre fotografies que, de manera “inexpressiva”, fan visibles els corresponents llocs indicats. Un plafó de fons blanc porta imprès un text que conté una enumeració d'aquests quatre emplaçaments, el caràcter dels quals es descriu a partir de la relació que l'artista guarda amb cada un d'ells: «(A) Indret on faig la meua activitat quotidiana com a expert en comunicacions elèctriques i obtinc part del que és necessari per subsistir. (B) Indret on mostro una part del producte artístic. (C) Indret on mostro l'altra part del producte artístic. (D) Indret on resideixen, fins que la justícia en determini el destí final, detinguts per motius greus segons consideren les autoritats policials. Conclusió de l'emissor: la possibilitat d'unir, a través de la distància més curta, indrets que pertanyen a la nostra realitat i els quals hem de reconèixer com a integrants d'una estructura que ens ha de comprometre de manera permanent. Conclusió del receptor: [espai en blanc]».

El 1973, el Grup de Treball fa a Barcelona una peça titulada *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una*

nota apareguda últimament a la premsa, i que es materialitza a penes en set fulls mida DIN-A4 mecanografiades. El contingut que el mateix títol anuncia es desenvolupa en una progressió que finalitza en el setè full amb una llista vertical enumerativa, encapçalada per «14 administratius» i que finalitza amb «1 músic», passant per: «12 estudiants», «5 enginyers», «3 aparelladors», «2 bibliotecaris», «2 mecànics», «2 economistes», «1 químic», «1 metge», «1 analista financer», «1 ebenista», «1 pediatre», «1 director de cinema», etc.

En aquestes dues peces, es recorre a un tipus d'enunciació estrictament descriptiva on semblaria que tan sols es busca visualitzar un contingut manifest. I, tanmateix, totes dues posen en pràctica el que podríem anomenar una mena de “suspens enunciatiu”, ja que interpel·len fent ús d'un procediment d'el·lipsi mitjançant el qual la valoració de la importància de la informació originària de cada una de les peces queda confiada al grau de coneixement que el subjecte espectador o lector té del fora de camp de les respectives representacions enganyosament denotatives. En el cas de Juan Carlos Romero, les tres primeres localitzacions indicades sobre el plànol i fotografiades mitjançant un punt de vista “objectiu” són: l'empresa de comunicacions on l'artista treballava com a tècnic professional, el Museu d'Art Modern i el CAYC (Centro de Arte y Comunicación). Es tractava, per tant, dels tres emplaçaments principals on es negociava la relació treball-renda en la biografia personal de l'artista: el seu lloc de treball assalariat i els llocs on el seu treball com a artista (un, un enclavament central en la institució artística local; dos, un indret situat al marge de la institució que albergava, en aquells dies, pràctiques de caràcter experimental o crític) es finançava amb la renda obtinguda com a salari percebut per una activitat extraartística, la naturalesa de la qual es revelava en la mateixa obra. El quart lloc era el Buque de Granaderos, ancorat al port, un vaixell que durant la dictadura general Lanusse servia com a centre de detenció de presos polítics. En el cas del Grup de Treball, la «nota apareguda recentment a la premsa» que el títol de l'obra esmentava –i a partir del qual es desplegava l'exercici enumeratiu a propòsit dels 113 professionals– no s'incorporava a la peça, tot i que constituïa la seva referència generativa. Es tractava originalment de la informació publicada al diari *La Vanguardia* sobre els 113 membres de l'Assemblea de Catalunya (la plataforma unitària d'organitzacions socials i polítiques catalanes contra la dictadura del general Franco) que havien estat detinguts per la policia el 28 d'octubre de 1973, mentre celebraven una reunió de la parròquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona.

Val la pena pensar la manera en què totes dues peces de la dècada de 1970 posaven en relació tres aspectes del treball: el treball assalariat o professional, el treball de l'art, el treball militant o polític. En tots dos casos, resulta obvi què es postulava: la necessitat d'articular políticament totes i cada una d'aquestes dimensions del treball que en la vida quotidiana la ideologia dominant exigia travessar com a experiències separades. Si la peça de Juan Carlos Romero evidenciava quina era la font de finançament d'un treball artístic que no generava beneficis o en generava molt pocs –contradient la visió idealista d'acord amb la qual l'artista produiria la seva obra per damunt de les condicions materials i històriques–, també semblava plantejar una hipòtesi sobre quin havia de ser el resultat inevitable de l'anàlisi i

la crítica de les condicions materials de les seves diverses activitats assalariades i artístiques: un desbordament cap a algun tipus d'activitat militant que en aquest moment estava seriosament perseguida per la dictadura militar. El desglossament progressiu que el Grup de Treball empenia d'una xifra genèrica, «113», esmicolant-la en una llarga llista sistemàtica de militants antifranyquistes d'acord amb les seves activitats professionals i no amb els seus noms propis, buscava sens dubte produir un efecte de sentit que permetés entendre l'amplitud de la lluita contra la dictadura a Catalunya, que travessava, segons la llista enumerativa, una part molt àmplia del teixit social i professional del país. Els dos últims professionals enunciat, per cert, «1 director de cine» i «1 músic», eren membres tant de l'Assemblea de Catalunya com del Grup de Treball.

Però també en tots dos casos aquesta exigència d'articulació entre formes separades de l'experiència social del treball suposava acceptar-ne l'heterogeneïtat; la diferent naturalesa del treball assalariat, el treball intel·lectual o artístic i el treball militant o polític, que en aquests plantejaments sembla que s'assumeix sense qüestionar, es correspon amb un sentit comú fortament instal·lat en la cultura moderna: la diferenciació ontològica de les esferes del treball, del pensament i de l'acció política. Tal com Paolo Virno ha reflexionat a *Virtuosismo y revolución* i en un capítol clau del seu llibre *Gramática de la multitud* titulat “Acción, trabajo, intelecto”, aquesta tripartició, heretada com un sentit comú fins i tot per la generació del 68 que va criticar l'escissió de les diferents esferes de la vida social, ha col·lapsat contemporàniament. En pràctiques artístiques com les de Daniela Ortiz, l'articulació entre treball assalariat, treball artístic i treball polític busca donar-se en *l'interior de la mateixa activitat* i no en moments diferenciats de la vida quotidiana.

Quan Renato Curcio (*La empresa total* [2002]) descriu el règim relacional imposat en cert arquetip d'empresa postfordista recurrent a la imatge foucaultiana de la *institució total*, reconeix la manera en què el disciplinament de la força de treball sota condicions de precarietat, d'inestabilitat i d'inseguretat apunta directament a provocar una interiorització subjectiva de les normes escrites i no escrites, per induir certes formes de performativitat en l'interior d'un règim laboral que tendeix a ser totalitzador i omniabastador sobre el conjunt del temps i dels espais de vida del subjecte. Però les seves investigacions amb grups d'autoanàlisi compostos per treballadors i treballadores precaris evidencien també que un dispositiu de poder totalitzador –per més que el seu poder actual sigui enorme, en la seva combinació sofisticada de tècniques de violència i suggestió– no és, en cap cas, omnipotent. L'experiència actual del treball produeix disciplinament del subjecte, però també rebuig subjectiu, el qual s'expressa tant sota la forma de patologies del cos (Franco Berardi Bifo: *La fábrica de la infelicidad* [2002]) com mitjançant la necessària reinvenició de les pràctiques i les tècniques d'interferència, de defecció i d'èxode.

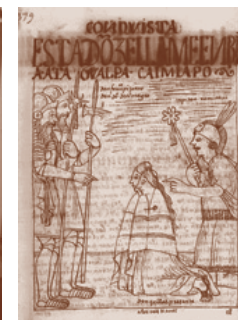
És el moment de tornar a la virtual tetralogia que abans he proposat identificar en el treball recent de Daniela Ortiz, per intentar fer llegible com avança una manera cada vegada més complexa –i també, per què no, problemàtica– de pensar el que he proposat anomenar una articulació entre les formes del treball assalariat, artístic i polític en l'interior de la mateixa activitat. Si *La veta* i *S-T* semblen res-

pondre al tipus de gestos autoafirmatius de rebuig que pal·lien l'efecte feridor que sobre la subjectivitat té el disciplinament de la força de treball, a *r-M* l'apunt d'un tipus d'activitat protosindicalista constitueix una hipòtesi d'intervenció en la qual la producció d'una política relacional d'oposició en l'interior del règim relacional totalitzador es podria donar mitjançant la modulació d'un material artístic: el treball polític i el treball de l'art haurien de ser coincidents, i la producció d'una relacionalitat alternativa no s'hauria de donar en els espais diferenciats –pretasament aïllats o protegits– de l'art, sinó precisament allà on la subjectivitat es produeix en les seves formes socials sotmeses. Quan, en el treball de Daniela Ortiz, l'obra es desplaça des de l'interior dels dispositius totalitzadors del treball assalariat fins als espais de l'art, la materialització que adquireix en aquests no és representacional, l'obra no es limita a representar com es produeix la subjecció social *fora* dels llocs on pretasament l'art permet l'exercici abstracte de la llibertat. Al contrari: aquest tipus de desplaçaments serveixen a Daniela Ortiz per evidenciar –per adjacència, per juxtaposició, per solapament o per anàlisi directa de realitats materials– la continuïtat *dins i fora de la institució artística* de les tensions que resulten del conflicte al voltant dels modes socials de subjectivació en termes de classe, de gènere i d'origen ètnic.

El maig de 2010, Daniela Ortiz va presentar la seva peça *P1-P2* en un espai alternatiu de Madrid, amb motiu d'una singular exposició resultant d'una convocatòria el tema de la qual era la precarietat en el treball artístic. Una antiga companya de feina, que després d'un ascens ocupava un lloc de comandament intermedi en l'empresa on totes dues treballaven, va descobrir l'obra en el web de l'artista, va amonestar l'autora i va revelar la informació als caps. La inclusió en aquesta obra d'informació sensible sobre la logística de la botiga va provocar una reacció agressiva cap a l'artista-empleada, la qual va ser convocada a una reunió sense testimonis i amenaçada amb accions legals si no s'autoacomiajava. En posar-se en contacte amb l'assessoria legal d'un sindicat per afrontar aquesta situació de *mobbing*, a Daniela Ortiz li van comunicar que el seu acomiadament forçat sense contrapartides era inevitable, alhora que la seva inestable situació de resident extracomunitària a Europa dificultava també la defensa dels seus drets com a treballadora assalariada. La comunitat artística associada a l'exposició on la peça va ser exhibida va mostrar la seva solidaritat i va expressar el seu desig de donar suport a l'artista, però quin havia de ser l'argument que una comunitat d'artistes podria fer valer a l'hora de defensar la difusió pública d'una obra que promou activament la insubmissió i la desobediència en l'àmbit del treball assalariat precari (potser la “llibertat d'expressió”)? Els arguments idealistes o liberals que habitualment serveixen de coartada a l'activitat artística en espais protegits, servirien per sostenir també una lluita pels drets de contestació des de l'interior de les actuals formes precaritzades del treball assalariat? Resulta dubtós, atès que en el sistema de l'art contemporani segueix operant un tabú tant sobre les condicions materials del treball artístic com sobre quines són les fonts de finançament extraartístiques d'un treball, l'artístic, que s'exerceix àmpliament en la base com un precariat d'elit. Es diria que l'autorepresentació *en la seva pràctica* de l'artista com a treballador se sent incompatible amb la concepció que aquest té cap a ell mateix d'una activitat creativa transcendent.

L'experiència de conflicte laboral i artístic viscuda justament durant el procés de producció d'aquest llibre deixa el treball de Daniela Ortiz segurament en una cruïlla, que sorgeix del dilema que experimenta qualsevol pràctica que en l'actualitat busqui posar en funcionament formes articulades, des de l'interior d'una mateixa activitat, de l'actual condició potencialment multivalent del treball: simultàniament assalariat, artístic i polític. Com es pot produir una política de la relacionalitat autònoma i d'oposició en el si dels processos de subjecció social i d'explotació del treball fent ús d'una modulació dels materials artístics? Com es pot produir un treball artístic que alhora sàpiga oscil·lar virtuosament –i no precisament seguint un càlcul oportunista– entre diferents espais de valorització a una banda i altra de les fronteres ambigüament flexibles del sistema de l'art contemporani? Preguntes com aquestes em sembla que es deriven de la lectura d'aquest llibre i de l'experiència viscuda per l'artista –del fora de camp– durant la seva producció.

5



El capità Rumi Ñauí, emissari de Atagualpa Ynga, mostra dos donzelles al senyor Francisco Pizarro i al senyor Diego de Almagro per convèncer els espanyols de que tornin a les seves terres. «Esta donzella me enbía atagualpa» [Atagualpa m'envia aquesta donzella]. «Caimi, apo» [Aquí les tens, senyor].

A la dreta: Dibuix n. 152 del llibre de Felipe Guamán Poma de Ayala (també anomenat Waman Puma [Àguila Puma]), *Primer nueva coronica y Buen Gobierno* (“Corónica” [sic] per “Crónica”). És l'única obra coneguda d'aquest cronista del Perú que recopila 398 dibuixos en 1.180 pàgines, on va registrar fins al 1615 la penosa situació dels pobles originaris a l'àrea durant la llarga colonització, mitjançant un punt de vista que respectava i adoptava la llengua d'aquests –el quítxua– i la seva visió del món. El llibre va ser enviat a Espanya a nom del rei Felip III el 1664, però es va extraviar. Va reaparèixer 300 anys més tard. Actualment, es conserva a Europa, a la Biblioteca Reial de Copenhaguen, i es pot consultar en línia.

A l'esquerra: Primera imatge descarregada de Facebook per Daniela Ortiz, quan va començar a explorar a la xarxa social virtual indicis de com s'autorepresenten els grups socials adinerats del Perú en la seva vida quotidiana. Aquesta fotografia és la imatge originària de la sèrie *97 empleades domèstiques*, sense que en formi part. El sistema de representació compartit pel conjunt de les 77 fotografies d'aquest llibre queda revertit en aquesta imatge generatriu: els cossos narcisistes dels adolescents semblen desplaçats als marges de la representació, mentre que la figura de la treballadora domèstica uniformada representa al centre el que sembla ser l'únic subjecte enquadrat conscient de la presència de la càmera, sostenint –es diria que desafiadora– la mirada simultàniament al fotògraf i a l'espectador, i desequilibrant el règim visual que habitualment instal·la una relació de domini.

Reproduïm totes dues imatges juxtaposades al final d'aquest text per suggeriment de la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos, la qual, l'any 2006, va sol·licitar ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa, sent-li facilitat un treball que li proporcionaria la renda necessària per pagar el cost d'un vol que li va permetre viatjar des de Lima fins a Barcelona.

{ESP}

D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa.

— MARCELO EXPÓSITO

I

En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos (n. 1985) solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa. Así, despojado de retórica, podría concebirse el título de un texto que trazase un pasaje de la trayectoria del trabajo de Daniela Ortiz que acaba de derivar en este libro que ahora el lector o lectora tiene en sus manos: *97 empleadas domésticas*.

La respuesta que obtuvo fue la siguiente: la artista no recibiría un dinero a fondo perdido y sin contrapartidas, sino que se le ayudaría a encontrar un trabajo relacionado con sus competencias artísticas, en el entorno de amistades de la familia, que le facilitase la obtención de la renta suficiente para desplazarse a la ciudad de Barcelona.

Entre los meses de enero y febrero de 2007, Daniela Ortiz trabajó filmando los momentos vacacionales o de ocio de familias peruanas pudientes en la Playa de Asia, al sur de Lima. Su trabajo consistió –para ser más precisos– en realizar vídeos destinados al uso particular que documentaran la actividad informal de los hijos e hijas de temprana edad. Cuando, entre los meses de abril y mayo de 2010, Daniela Ortiz me facilitó la información necesaria para elaborar este texto, me indicó un enlace en YouTube (www.youtube.com/watch?v=woI71fZM0ok&feature=related) que permite visionar un reportaje sobre Perú emitido en un canal de televisión español. El fragmento al que ese enlace remite muestra precisamente el ambiente de la Playa de Asia y los lugares de residencia vacacional de un sector social acomodado. Una adolescente describe la playa así: «Quizá no la más bonita de Perú, pero sí una playa muy social». Narra a la cámara una polémica que acababa de tener lugar en ese microcosmos: la discusión en torno a si las empleadas domésticas («cada familia suele tener habitualmente dos») deben dejarse ver siempre en uniforme o bien si deberían estar autorizadas a deambular en los espacios públicos del área vistiendo ropa informal. La polémica, en definitiva, apunta a un conflicto entre diferentes criterios a propósito del señalamiento del estatus social y la visibilidad de la diferencia de clase en ese espacio social. La adolescente peruana del reportaje expresa su opinión: no debería imponerse un criterio general; la decisión última tendría que depender más bien de la dueña de cada casa.

Para realizar ese trabajo, la artista gozó de amplios márgenes de libertad; pero una indicación en especial le fue dada: a la hora de filmar a los menores jugando, debería tener cuidado de que no apareciesen en imagen las empleadas domésticas.

La representación de los momentos familiares a través de la fotografía y del cine domésticos alberga desde su origen una tensión en su centro: la representación simbólica de la familia como un grupo compacto suspendido en un idílico estado permanente de felicidad busca convertir en totalidad lo que no son sino fragmentos de la vida cotidiana de la institución familiar, cuyas representaciones buscan así ser vaciadas de contradicciones y de tensiones. Es ésta una norma que atraviesa los sistemas de autorrepresentación de la vida cotidiana desde el escaso cine *amateur* que podía ser filmado por familias de la alta burguesía y pequenoburguesas a comienzos del siglo pasado hasta la explosión popular de la actual red Facebook. El cineasta húngaro Péter Forgács ha sabido dirigirnos justo al origen de ese arquetipo: en los vídeos de su serie *Private Hungary*, la exhibición –aparentemente lacónica– que hace del material original que las familias de la burguesía húngara han filmado sobre sí mismas –desde comienzos de siglo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial– permite, mediante procedimientos sutiles de montaje y narrativización, que emerja el inconsciente óptico de las imágenes. El trabajo de Forgács facilita apreciar tanto la organización de la diferencia sexual que se articula a través del punto de vista de la cámara, como las tensiones que afloran cuando las autorrepresentaciones de la burguesía buscan compulsivamente naturalizar su estatus de clase. En una secuencia de *The Bartos Family* (1988), el primogénito de la familia, poseedor casi en exclusiva del control de la cámara, filma varios espacios de su entorno de vida para acabar mostrando una de las fábricas que la familia posee. Las jóvenes trabajadoras y empleadas son en un primer momento invitadas, pero finalmente forzadas, con tensa amabilidad, a posar de pie emparedadas entre el objetivo de la cámara frente a ellas y la fachada del edificio fabril a su espalda; se trata de una secuencia que permite observar perfectamente cómo confluyen, en el accionar posesivo de la cámara, las relaciones jerarquizadas de género y de clase que la imagen impone, alojándolas en el interior de la representación al mismo tiempo que buscando atenuar su evidencia. Las tensiones consustanciales a esas relaciones de dominio afloran a partir de una sencilla situación anecdótica a propósito del cuándo y el cómo han de aparecer en imagen los sujetos alrededor de los cuales, en la vida real, se articula tanto la diferencia sexual –las mujeres– como la propiedad privada –los trabajadores y trabajadoras– y, finalmente, el dominio cultural y racial –la representación de las clases subalternas se relaciona casi siempre con la concepción de éstas como grupos culturalmente inferiores, en muchas ocasiones por su origen étnico–.

Por lo demás, se puede apreciar en la exploración sistemática que Forgács hace del cine familiar de los orígenes cómo es entonces cuando se asienta todo un repertorio iconográfico de la cesación del trabajo como una condición relacionada con el estatus social y la felicidad individual, familiar y del entorno afectivo: momentos celebratorios íntimos (cumpleaños, festividades señaladas, fiestas privadas) y ocio vacacional (trayectos de viajes, visitas a ciudades u otros lugares relevantes, etc.); el tipo de repertorio cuyo análisis también acometieron Pierre Bourdieu y su grupo de investigación para dar a luz al libro *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1965). Pareciera que la autorrepresentación del sujeto como trabajador fuera incompatible con la concepción que el mismo tiene para sí de una vida buena.

97 *empleadas domésticas* consiste en la última formalización que adopta –en formato libro– la exploración de la presencia de familias peruanas en la red social Facebook que Daniela Ortiz ha venido efectuando desde que se estableció en Barcelona. Todas las fotografías acumuladas en su archivo digital extraídas de Facebook se adecúan a los estereotipos de representación de la felicidad familiar y del entorno afectivo a los que arriba me he referido. La publicación de esas fotografías en este libro, respondiendo a criterios aparentemente neutrales, y su organización en una serie lineal, de manera inexpresiva y desafectada, se produce no obstante mediante un modo narrativo y una técnica de montaje inteligente y sutil. Sólo cuando la vista ha recorrido las 77 fotografías aquí organizadas, puede leerse el título que, situado *al final* de la publicación, aun siendo descriptivo, resignifica retrospectivamente el contenido manifiesto de las imágenes. Lo que este proyecto evidencia es precisamente el inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible. Si, una vez llegados al título, volvemos a leer el libro hacia atrás, nuestra apreciación de las imágenes que contiene varía por completo: lo que lograremos vislumbrar ahora, en una segunda oportunidad, es una mano o un brazo –recortados por el encuadre– de una o más empleadas domésticas que deben de haber sido fotografiadas por azar e inadvertidamente al fondo de la escena –cercanas a las figuras principales que ocupan el centro de las tomas: sobre todo niños y niñas, adolescentes y jóvenes de origen caucásico–, todas ellas de rasgos que denotan su origen “indígena”: 97 en total.

El uso “inexpresivo” de la fotografía fue en la década de 1960 uno de los procedimientos de los que se sirvieron las prácticas conceptualistas para distanciarse con toda radicalidad tanto del mito de la expresividad artística epitomizado en el expresionismo abstracto, como de la reconducción de la cultura de masas al fetichismo autoral de la obra pictórica que ejecutó la corriente dominante del arte pop. Benjamin H.D. Buchloh supo apreciar (en un texto de 1989: *De la estética de la administración a la crítica institucional. Aspectos del arte conceptual: 1962-1969*) el carácter fundante que en ese sentido tienen obras menores como los libros de fotografías de Edward Ruscha –que no son libros “de artista”, sino publicaciones sencillas de tirada irregular pero siempre sin un original, que contienen fotografías impresas sin mayor énfasis ni connotaciones reseñables–, entre los que se cuentan *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) y *Nine Swimming Pools* (1968), con los que este otro libro actual de Daniela Ortiz está indiscutiblemente emparentado. La ordenación concisa de series de fotografías tomadas con desinterés aparente –en cada uno de esos libros autoeditados por Ruscha– de exactamente lo que sus títulos anuncian apunta hacia una recuperación conceptualista no conservadora –siguiendo la reflexión de Buchloh– del procedimiento del *ready-made*, una de las principales invenciones de la vanguardia histórica. La interpretación dominante del *ready-made* que se ha forjado a lo largo

del siglo pasado y hasta la actualidad acaba por devolver, paradójicamente, a un lugar central la autoridad del artista mediante la pretendida puesta en crisis de la obra aurática –«tal cosa es arte porque yo, artista, lo señalo»–. El procedimiento original duchampiano, no obstante, alberga la potencialidad de seguir siendo profundizado como una técnica que, al mismo tiempo que desplaza la centralidad del autor hacia la función del espectador como descodificador de un signo, permite también desviar la atención que habitualmente se presta a la obra –objetual o no– hacia el análisis del marco institucional donde los procedimientos artísticos –que forman parte de la producción social de significados– tienen lugar.

Dan Graham toma durante el año 1965 fotografías de casas instaladas en barrios de las características periferias suburbanas construidas durante la postguerra en las ciudades de Estados Unidos, y decide después reagrupar algunas de esas imágenes en una obra, *Homes for America* (1966-1967), que consistiría en la publicación de un artículo impreso a doble página en la revista *Arts Magazine*. Inspirada en el laconismo descriptivo de las series fotográficas impresas en los libros de Edward Ruscha, *Homes for America* de Graham se detiene a analizar las permutaciones de estructuras básicas de esas edificaciones haciendo una referencia irónica a la organización formal geométrica y repetitiva de la escultura minimalista, para facilitar comprender, de manera casi inadvertida, cómo esa concepción estrictamente formalizada de cierto tipo de arquitectura residencial modela rigurosamente la subjetividad de la clase media estadounidense. Por otra parte, como sucede habitualmente con la obra de Graham en ese periodo, colapsa la diferenciación clásica entre la obra de arte, su catalogación o documentación y su publicidad o circulación, pasando a ser cada uno de esos momentos o estatutos del trabajo artístico uno y el mismo.

3

En el año 2009, Daniela Ortiz entra a trabajar como vendedora en una chocolatería de lujo situada en el barrio del Borne de Barcelona. De su desempeño laboral, surge una virtual tetralogía –que sin embargo no se identifica como tal en la catalogación que la artista hace de su propio trabajo– compuesta por las obras siguientes: (1) en *La veta* (2009), una de las caras de una delgada tableta de chocolate de reducido tamaño (11 x 11 cm) está cruzada por un trazo irregular realizado con una fina línea de oro: es la transcripción de un gráfico que indicaría la variación del precio del oro desde el año 1492 (subrayo: 1492) hasta el presente; (2) en *S-T* (2009), la artista declara en un texto que acompaña a una única fotografía: «Trabajo 40 horas semanales en una boutique de dulces españoles de primera calidad. Robo 3 láminas de oro de 24 quilates y un bombón de chocolate de Guanaja el 12 de octubre, mientras trabajo. Recubro el bombón con el oro y me lo como celebrando el Día de la Hispanidad» (cabe indicar que un signo de lujo que recientemente distinguía los productos vendidos en la tienda en la que Daniela Ortiz trabajaba consistía en salpicar, sobre ciertos chocolates de calidad, una mota de oro de 24 quilates); (3) en *1-M* (2010), la artista, habiendo sido obligada a trabajar una jornada extraor-

dinariamente larga el Primero de Mayo (día del trabajo), recopiló información en un CD diseñado para su distribución gratuita entre sus compañeros y compañeras de trabajo (el CD incluía, entre otros materiales, la historia del Primero de Mayo, textos de análisis de la precariedad laboral y social, vídeos de artistas que contienen un análisis de las formas contemporáneas del trabajo, canciones de música popular –folklorica o *punk-rock*– que expresan una crítica del trabajo asalariado, etc.); (4) en *P1-P2* (2010), la artista dibujó un exacto plano arquitectónico de la planta principal y el sótano de la tienda donde trabajaba, indicando detalles como la situación de las cajas registradoras y las cajas de seguridad, el panel de alarma, las neveras donde se conservaban los alimentos y dónde se guardaban, bajo llave, las láminas de oro –ver de nuevo *La veta* y *S-T*–, los almacenes y los depósitos de basura... En estos planos precisos, se puede apreciar también la desproporcionada distribución del lugar entre el espacio destinado a la atención al público y el disponible para actividades no visibles al público de quienes trabajan en el local.

4

El trabajo de Daniela Ortiz puede considerarse vinculado a la ambivalente recuperación –que incluye también, pero no sólo, un manifiesto intento de reactivación crítica– que desde años recientes se ha venido proponiendo del periodo histórico de las prácticas conceptualistas “del Sur” (no hay más que pensar en la intensa visibilidad que en el sistema global del arte han ido adquiriendo tales prácticas históricas durante el arco temporal comprendido entre dos libros relevantes como *Del Di Tella a Tucumán Arde* [2000], de Ana Longoni y Mariano Mestman, y *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [2008], de Luis Camnitzer). Pero conviene apreciar de qué manera el trabajo sobre el que aquí estamos reflexionando constituye junto a otros no una repetición o una imitación, sino una actualización de las prácticas conceptualistas históricas.

En septiembre de 1972, el artista Juan Carlos Romero formaliza en la ciudad de Buenos Aires una de las piezas de su serie *La línea recta*, que titula *Segmento de línea recta*. En un recorte cuadrado del plano de Capital Federal, se señalan cuatro puntos (A-B-C-D) que justamente se muestran unidos mediante una línea recta. El fragmento del plano está acompañado por cuatro fotografías que de manera “inexpresiva” hacen visibles los correspondientes lugares indicados. Un panel de fondo blanco lleva impreso un texto que contiene una enumeración de esos cuatro emplazamientos, cuyo carácter se describe a partir de la relación que el artista guarda con cada uno de ellos: «(A) Lugar donde realizo mi actividad cotidiana como experto en comunicaciones eléctricas y obtengo parte de lo necesario para subsistir. (B) Lugar donde muestro una parte del producto artístico. (C) Lugar donde muestro la otra parte del producto artístico. (D) Lugar donde residen, hasta tanto la justicia determine su destino final, detenidos por motivos graves según consideran las autoridades policiales. Conclusión del emisor: La posibilidad de unir, a través de la distancia más corta, lugares que pertenecen a nuestra realidad y a los cuales debemos

reconocer como integrantes de una estructura que nos debe comprometer en forma permanente. Conclusión del receptor: [espacio en blanco]».

En 1973, el Grup de Treball realiza en Barcelona una pieza titulada *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa*, y que se materializa en apenas siete hojas tamaño DIN-A4 mecanografiadas. El contenido que el mismo título anuncia se desarrolla en una progresión que finaliza en la séptima hoja con un listado vertical enumerativo, encabezado por «14 administrativos» y finalizado con «1 músico», pasando por: «12 estudiantes», «5 ingenieros», «3 aparejadores», «2 bibliotecarios», «2 mecánicos», «2 economistas», «1 químico», «1 médico», «1 analista financiero», «1 ebanista», «1 pediatra», «1 director de cine», etc.

En estas dos piezas se recurre a un tipo de enunciación estrictamente descriptiva donde parecería que tan sólo se busca visualizar un contenido manifiesto. Y, sin embargo, ambas ponen en práctica lo que podríamos denominar una especie de “suspense enunciativo”, puesto que interpelan haciendo uso de un procedimiento de elipsis mediante el cual la valoración de la importancia de la información originaria de cada una de las piezas queda confiada al grado de conocimiento que el sujeto espectador o lector tiene del fuera de campo de las respectivas representaciones engañosamente denotativas. En el caso de Juan Carlos Romero, las tres primeras localizaciones indicadas sobre el plano y fotografiadas mediante un punto de vista “objetivo” son: la empresa de comunicaciones donde el artista estaba empleado como técnico profesional, el Museo de Arte Moderno y el CAYC (Centro de Arte y Comunicación). Se trataba, por tanto, de los tres emplazamientos principales donde se negociaba la relación trabajo-renta en la biografía personal del artista: su lugar de trabajo asalariado y los lugares en los cuales su trabajo como artista (uno, un enclave central en la institución artística local; dos, un lugar situado en los márgenes de la institución, que albergaba en aquel entonces prácticas de carácter experimental o crítico) se financiaba con la renta obtenida a modo de salario percibido por una actividad extra-artística, cuya naturaleza se revelaba en la propia obra. El cuarto lugar era el Buque de Granaderos, anclado en el puerto, que durante la dictadura del general Lanusse servía como centro de detención de presos políticos. En el caso del Grup de Treball, la «nota aparecida recientemente en la prensa» que el título de la obra mencionaba —y a partir de la cual se desplegaba el ejercicio enumerativo a propósito de los 113 profesionales— no se incorporaba a la pieza, a pesar de constituir su referencia generativa. Se trataba originalmente de la información publicada en el diario *La Vanguardia* sobre los 113 miembros de la Asamblea de Catalunya (la plataforma unitaria de organizaciones sociales y políticas catalanas contra la dictadura del general Franco) que habían sido detenidos por la policía el 28 de octubre de 1973 mientras celebraban una reunión en la parroquia de Santa María Mitjancera de Barcelona.

Merece la pena pensar la manera en que ambas piezas de la década de 1970 ponían en relación tres aspectos del trabajo: el trabajo asalariado o profesional, el trabajo del arte, el trabajo militante o político. En ambos casos, resulta obvio qué se postulaba: la necesidad de articular políticamente todas y cada una de esas dimen-

siones del trabajo que en la vida cotidiana la ideología dominante exigía atravesar como experiencias separadas. Si la pieza de Juan Carlos Romero evidenciaba cuál era la fuente de financiación de un trabajo del arte que no generaba o apenas generaba renta —contradiendo la visión idealista de acuerdo con la cual el artista produciría su obra por encima de las condiciones materiales e históricas—, parecía también plantear una hipótesis acerca de cuál habría de ser el resultado inevitable del análisis y la crítica de las condiciones materiales de sus diversas actividades asalariadas y artísticas: un desbordamiento hacia algún tipo de actividad militante que, en ese momento, estaba seriamente perseguida por la dictadura militar. El desglose progresivo que el Grup de Treball acometía de una cifra genérica, «113», desmenuzándola en un largo listado sistemático de militantes antifranquistas de acuerdo no con sus nombres propios, sino con sus actividades profesionales, buscaba sin duda producir un efecto de sentido que permitiera entender la amplitud de la lucha contra la dictadura en Cataluña, que atravesaría, de acuerdo con el listado enumerativo, una parte muy amplia del tejido social y profesional del país. Los dos últimos profesionales enumerados, por cierto, «1 director de cine» y «1 músico», eran miembros tanto de la Asamblea de Catalunya como del Grup de Treball.

Pero también en ambos casos esa exigencia de articulación entre formas separadas de la experiencia social del trabajo suponía aceptar su heterogeneidad; la diferente naturaleza del trabajo asalariado, el trabajo intelectual o artístico y el trabajo militante o político, que en estos planteamientos parece que se asume sin cuestionar, se corresponde con un sentido común fuertemente instalado en la cultura moderna: la diferenciación ontológica de las esferas del trabajo, del pensamiento y de la acción política. Como Paolo Virno ha reflexionado tanto en *Virtuosismo y revolución* como en un capítulo clave de su libro *Gramática de la multitud* titulado “Acción, trabajo, intelecto”, esa tripartición, heredada como un sentido común incluso por la generación del 68 que criticó la escisión de las distintas esferas de la vida social, ha colapsado en la experiencia contemporánea. En prácticas artísticas como las de Daniela Ortiz, la articulación entre trabajo asalariado, trabajo del arte y trabajo político busca darse *en el interior de la misma actividad* y no como momentos diferenciados de la vida cotidiana.

Cuando Renato Curcio (*La empresa total* [2002]) describe el régimen relacional impuesto en cierto arquetipo de empresa postfordista recurriendo a la imagen foucaultiana de la *institución total*, reconoce la manera en que el disciplinamiento de la fuerza de trabajo bajo condiciones de precariedad, de inestabilidad y de inseguridad apunta directamente a provocar una interiorización subjetiva de las normas escritas y no escritas, para inducir ciertas formas de performatividad en el interior de un régimen laboral que tiende a ser totalizante y omniabarcante sobre el conjunto del tiempo y de los espacios de vida del sujeto. Pero sus investigaciones con grupos de autoanálisis compuestos por trabajadores y trabajadoras precarios evidencian también que un dispositivo de poder totalizante —por mucho que ese poder actual sea enorme, en su combinación sofisticada de técnicas de violencia y sugestión— no es, en ningún caso, omnipotente. La experiencia actual del trabajo produce disciplinamiento del sujeto, pero también rechazo subjetivo, que se expresa tanto bajo

la forma de patologías del cuerpo (Franco Berardi Bifo: *La fábrica de la infelicidad* [2002]) como mediante la necesaria reinención de las prácticas y las técnicas de interferencia, de defección y de éxodo.

Es momento de regresar a la virtual tetralogía que antes he propuesto identificar en el trabajo reciente de Daniela Ortiz, para intentar hacer legible cómo en ella avanza una manera cada vez más compleja –y también, por qué no, problemática– de pensar lo que he propuesto llamar una articulación entre las formas del trabajo asalariado, artístico y político en el interior de la misma actividad. Si *La veta* y *S-T* parecen responder al tipo de gestos autoafirmativos de rechazo que palían el efecto hiriente que sobre la subjetividad tiene el disciplinamiento de la fuerza de trabajo, en *1-M* el apunte de un tipo de actividad proto-sindicalista constituye una hipótesis de intervención en la cual la producción de una política relacional de oposición en el interior del régimen relacional totalizante podría darse mediante la modulación de un material artístico: el trabajo político y el trabajo del arte habrían de ser coincidentes, y la producción de una relacionalidad alternativa no habría de darse en los espacios diferenciados –pretendidamente aislados o protegidos– del arte, sino precisamente allá donde la subjetividad se produce en sus formas sociales sometidas. Cuando, en el trabajo de Daniela Ortiz, la obra se desplaza desde el interior de los dispositivos totalizantes del trabajo asalariado hacia los espacios del arte, la materialización que en éstos adquiere no es representacional, la obra no se limita a representar cómo se produce la sujeción social *fuera* de los lugares donde pretendidamente el arte permite el ejercicio abstracto de la libertad. Bien al contrario, ese tipo de desplazamientos sirve a Daniela Ortiz para evidenciar –por adyacencia, por yuxtaposición, por solapamiento o por análisis directo de realidades materiales– la continuidad *dentro* y *fuera de la institución artística* de las tensiones que resultan del conflicto en torno a los modos sociales de subjetivación en términos de clase, de género y de origen étnico.

En mayo de 2010, Daniela Ortiz presentó su pieza *P1-P2* en un espacio alternativo de Madrid, con motivo de una singular exposición resultante de una convocatoria cuyo tema era la precariedad en el trabajo del arte. Una antigua compañera de trabajo, ascendida a un puesto de mando intermedio en la empresa donde ambas estaban empleadas, descubrió la obra en el web de la artista, amonestó a su autora y desveló la información a los jefes. La inclusión en esa obra de información sensible sobre la logística de la tienda provocó una reacción agresiva hacia la artista-empleada, que fue convocada a una reunión sin testigos y amenazada con acciones legales si no se aplicaba el autodespido. Al ponerse en contacto con la asesoría legal de un sindicato con el fin de enfrentar esa situación de *mobbing*, Daniela Ortiz fue informada de la inevitabilidad de su despido forzado sin contrapartidas, toda vez que su inestable situación de residente extracomunitaria en Europa dificultaba también la defensa de sus derechos como trabajadora asalariada. La comunidad artística asociada a la exposición donde la pieza fue exhibida mostró su solidaridad y expresó su deseo de apoyar a la artista, pero, ¿cuál habría de ser el argumento que una comunidad de artistas podría hacer valer a la hora de defender la difusión pública de una obra que promueve activamente la insumisión y la desobediencia en el ámbito del trabajo asalariado precario (acaso la “libertad de expresión”)? Los argumentos

idealistas o liberales que habitualmente sirven de coartada a la actividad artística en espacios protegidos, ¿servirían para sostener también una lucha por los derechos de contestación desde el interior de las actuales formas precarizadas del trabajo asalariado? Resulta dudoso, toda vez que en el sistema del arte contemporáneo sigue operando un tabú tanto sobre las condiciones materiales del trabajo del arte, como acerca de cuáles son las fuentes de financiación extra-artísticas de un trabajo, el artístico, que se ejerce ampliamente en la base como un precariado de élite. Se diría que la autorrepresentación *en su propia práctica* del artista como trabajador se siente incompatible con la concepción que el mismo tiene para sí de una actividad creativa trascendente.

La experiencia de conflicto laboral y artístico vivida justamente durante el proceso de producción de este libro deja el trabajo de Daniela Ortiz seguramente en una encrucijada, que surge del dilema que experimenta toda práctica que en la actualidad busque poner en funcionamiento formas articuladas, desde el interior de una misma actividad, de la actual condición potencialmente multivalente del trabajo: simultáneamente asalariado, artístico y político. ¿Cómo producir una política de la relacionalidad autónoma y de oposición en el seno de los procesos de sujeción social y de explotación del trabajo haciendo uso de una modulación de los materiales artísticos? ¿Cómo producir un trabajo del arte que al mismo tiempo sepa oscilar virtuosamente –y no precisamente siguiendo un cálculo oportunista– entre diferentes espacios de valorización, a un lado y a otro de las fronteras ambiguamente flexibles del sistema del arte contemporáneo? Preguntas como éstas me parece que se derivan de la lectura de este libro y de la experiencia vivida por la artista –del fuera de campo– durante su producción.

5



El capitán Rumi Ñauí, emisario de Atagualpa Ynga, muestra dos doncellas a don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro para convencer a los españoles de que vuelvan a sus tierras. «Esta donzella me enbía atagualpa» [Atagualpa me envía esta doncella]. «Caimi, apo» [Aquí las tienes, señor].

A la derecha: Dibujo n.º 152 del libro de Felipe Guamán Poma de Ayala (también denominado Waman Puma [Águila Puma]), *Primer nueva coronica y Buen Gobierno* (“Corónica” [sic] por “Crónica”). Es la única obra conocida de este cronista del Perú, que recopila 398 dibujos en 1.180 páginas, donde registró hasta 1615 la penosa situación de los pueblos originarios en el área durante la larga colonización, mediante un punto de vista que respetaba y adoptaba la lengua de éstos –el quechua– y su visión del mundo. El libro fue enviado a España a nombre del rey Felipe III en 1664, pero se extravió. Reapareció 300 años más tarde. Actualmente se conserva en Europa, en la Biblioteca Real de Copenhague, y se puede consultar on-line.

A la izquierda: Primera imagen descargada de Facebook por Daniela Ortiz, cuando comenzó a explorar en la red social virtual indicios de cómo se autorrepresentan los grupos sociales adinerados de Perú en su vida cotidiana. Esta fotografía es la imagen originaria de la serie *97 empleadas domésticas*, sin formar parte de ella. El sistema de representación compartido por el conjunto de las 77 fotografías de este libro queda revertido en esta imagen generatriz: los cuerpos narcisistas de los adolescentes parecen desplazados a los márgenes de la representación, mientras que la figura de la empleada doméstica uniformada representa en el centro a quien parece ser el único sujeto encuadrado consciente de la presencia de la cámara, sosteniendo –se diría que desafiante– la mirada simultáneamente al fotógrafo y al espectador, y desequilibrando el régimen visual que habitualmente instala una relación de dominio.

Reproducimos ambas imágenes yuxtapuestas al final de este texto por sugerencia de la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos, que en el año 2006 solicitó ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa, siéndole facilitado un trabajo que le proporcionaría la renta necesaria para pagar el coste de un vuelo que le permitió viajar desde Lima a Barcelona.

D-O 1-5. In 2006, the young Peruvian artist Daniela Ortiz de Zevallos approached the wealthy branch of her family for help in order to be able to move to Europe.

— MARCELO EXPÓSITO

I

In 2006, the young Peruvian artist Daniela Ortiz de Zevallos (b. 1985) approached the wealthy branch of her family for help in order to be able to move to Europe. This statement, stripped of rhetoric, could be the title of a text that traces a part of Daniela Ortiz’s professional journey that has ended up becoming the book that the reader now holds in his or her hands: *97 House Maids*.

Her appeal for help produced the following response: the artist would not be handed a blank cheque with no strings attached, but she would be assisted in finding employment in keeping with her artistic skills within the circle of family friends, which would allow her to earn sufficient income to travel to Barcelona.

In January and February 2007, Daniela Ortiz was employed to film the holidays and leisure time of wealthy Peruvian families on Playa de Asia, south of Lima. More specifically, her work consisted in making home videos that would document the leisure activities of their young offspring. In April and May 2010, when Daniela Ortiz supplied me with the information required to write this text, she included a YouTube link (www.youtube.com/watch?v=woI71fZM0ok&feature=related) showing a report on Peru that was broadcast on Spanish television. The fragment accurately captures the ambience at Playa Asia and the holiday homes of a wealthy sector of society. A teenager describes the beach as «perhaps not the most beautiful in Peru, but it is a very social beach.» She then tells the camera about a conflict that has recently taken place in this microcosm: a debate around whether house maids («each family usually has two») should always be seen in their uniforms, or whether they should be allowed to wander around public areas in casual clothes. The controversy basically reveals a conflict between different criteria in regards to signalling social status and the visibility of class difference in this social context. The Peruvian teenager in the report gives her opinion: a single criteria should not be applied across the board; the final decision must be in the hands of the lady of each house.

Daniela Ortiz enjoyed a great deal of freedom when carrying out this work, but she was given one particular instruction: when she filmed the children playing, she should take care to ensure house maids did not appear in the footage.

Historically, there has always been an element of tension at the core of the representation of family life through photography and home movies: the symbolic representation of the family as a compact group suspended in a idyllic state

of constant happiness seeks to transform fragments of everyday life in the family institution into a totality, and to strip them of contradictions and tensions in this process. This rule cuts across different systems of self-representation of daily life – from the few home movies that upper class and petite-bourgeoisie families could make in the early twentieth century right through to the current popular boom of Facebook. The Hungarian filmmaker Péter Forgács skilfully leads us to the origins of this archetype in his video series *Private Hungary* in which, apparently laconically, he shows original footage self-filmed by Hungarian bourgeoisie families from the beginning of the century until the end of World War II, with subtle editing and narrativisation processes that allow the optical unconscious of the images to emerge. The work of Forgács reveals how sexual difference is organized by means of the point of view of the camera, and also the tensions that surface when the self-representations of the bourgeoisie compulsively try to naturalize their class status. In one sequence from *The Bartos Family* (1988), the family's first-born, who has almost exclusive control of the camera, films several aspects of daily life, ending with images of one of the factories owned by the family. The young female workers and employees are initially invited and then, with tense friendliness, forced to pose trapped between the camera lens in front of them and the façade of the building behind them. This sequence perfectly illustrates how the possessive action of the camera establishes the hierarchised gender and class relationships imposed by the image, situating them inside the representation and at the same time seeking to diminish evidence of their existence. In this example, the tensions inherent in these relationships of control surface as a result of a simple anecdotal situation that raises questions about when and how images should show individuals around whom, in real life, sexual difference (women), private property (workers), and cultural and racial control (the representation of subaltern classes is linked to a pre-conception of them as culturally inferior groups, often due to their ethnic origins) is organized.

This aside, Forgács' systematic exploration of early family movies shows how these early images actually laid down a whole iconographic repertoire periods of non-work as a condition linked to social status and individual, family and social happiness: private celebrations (birthdays, special feast days, private parties) and holidays (journeys, tours to cities and other significant sites, etc.). Pierre Bourdieu and his research group analysed the same type of repertoire in the lead-up to their book *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* (1965). It would seem that the self-representation of the subject as worker is incompatible with the individual's own self-conception of a good life.

97 *House Maids* is the latest expression – in book form – of the exploration of Peruvian families on the social network Facebook that Daniela Ortiz has been undertaking since she settled in Barcelona. Her digital archive of photographs

found on Facebook all meet the stereotypes of the representation of family happiness that I mentioned above. The photographs published in this book, based on apparently neutral criteria and organised in a way that is linear, inexpressive and disaffected, nonetheless use an intelligent and subtle narrative and editing technique. Only after looking through the 77 photographs presented here does the reader come upon the title, which is located *at the end* of the book. And even though the title is descriptive, it retrospectively resignifies the content of the images. Ultimately, this project reveals the optical unconscious: things that are there, in the image, without being strictly visible. If we go back and read the book from finish to start after reaching the title, we will interpret the images in a radically different way: on this second reading, we notice the hand or the arm – cropped by the frame – of one or more house maids – who must have been photographed accidentally and unnoticed in the background of the scene, close to the main figures in the centre, who are mostly boys and girls, teenagers and young people of Caucasian origin – all of them with features that reveal their 'indigenous' origins, 97 in total.

The 'inexpressive' use of photography was one of the procedures employed by conceptualist art practices in the sixties in their attempt to radically shift away from the myth of artistic expressivity that was epitomized by abstract expressionism, and also from the re-channelling of mass culture towards the authorial fetishism of the pictorial artwork brought about by the dominant current of pop art. In his 1989 text *From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. Conceptual Art: 1962–1969*, Benjamin H.D. Buchloh identified the foundational nature, in this sense, of minor works like the photography books by Edward Ruscha – which were not 'artist's' books but simple publications of varying print runs, containing series of photographs printed without any particular emphasis or noteworthy connotations, and without an original. These books, including *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) and *Nine Swimming Pools* (1968), are undeniable precedents of this book by Daniela Ortiz. According to Buchloh's reflections, each of these self-published books by Ruscha – consisting of the concise ordering of series of photographs of the subject matter stated in their titles, taken with an apparent lack of interest – suggest a conceptualist, non-conservative recovery of the ready-made procedure, one of the principal inventions of the historical avant-garde. Paradoxically, the dominant interpretation of the ready-made that has been forged throughout the twentieth century up until the present ends up reinstating the centrality of the authority of the artist, through the questioning of the auratic work – «such and such is art because I, the artist, point to it.» However, Duchamp's original procedure holds the potential for an ongoing deepening of this technique that shifts the centrality of the author towards the spectator's function as a decoder of signs, and at the same time makes it possible to deflect the attention that is usually paid to an artwork – objectual or not – towards an analysis of the institutional framework in which artistic procedures – which form part of the social production of meanings – take place.

Throughout 1965, Dan Graham took photos of houses built during the post-war period in outlying suburban areas of cities in the United States. He then decided to regroup some of those images in *Homes for America* (1966-1967), a work that consisted of publishing a double page illustrated article in *Arts Magazine*. Taking inspiration from the descriptive, laconic tone of the photographic series published in Edward Ruscha's books, in *Homes for America* Graham analyses the permutations of the basic structures of these constructions, with an ironic reference to the repetitive formal geometric organisation of minimalist sculpture, so that readers could grasp, almost without noticing, how this strictly formalized conception of a certain type of residential architecture rigorously shapes the subjectivity of the middle class in the United States. Like many of Graham's works of the same period, this one also collapses the classic differentiation between the artwork, its cataloguing or documentation, and its publication or circulation, with each of these specific moments or statutes of the artistic work becoming one and the same.

3

In 2009, Daniela Ortiz began working as a salesgirl at a luxury chocolate store in Barcelona's Born neighbourhood. A virtual tetralogy emerged out of her employment – even though the artist does not classify it as such in her own catalogisation of her artistic work – consisting of the following pieces: (1) in *The Vein* (2009), an irregular line of gold crosses one side of a small, thin (11 x 11 cm.) block of chocolate: it is the transcription of a chart showing the rise and fall in the price of gold during the period spanning from 1492 (the year when Columbus first reached America) to the present; (2) in *N-T* (2009), in a text accompanying a single photograph, the artist states: «I work 40 hours a week in an Spanish high class chocolate boutique. While working on October the 12th I steel 3 sheets of 24 Karat gold and a Guanaja chocolate bonbon. I cover the chocolate with gold and eat it for celebrating the National day of Spain.» (It should be noted that the store where Daniela Ortiz worked had started to sprinkle specks of 24 carat gold on selected chocolates as a luxury symbol;); (3) in *1-M* (2010), the artist, having been forced to work overtime on May 1 (Labour day or Mayday), compiled information on a CD designed to be distributed free of charge to her work colleagues. (Among other materials, the CD included: the history of May 1st, texts analysing labour and social precarity, videos by artists that include an analysis of contemporary forms of work, pop songs – from folk to punk rock – that express a critique of waged labour, etc;); (4) in *P1-P2* (2010), the artist drew an accurate architectural plan of the main floor and basement of the store in which she worked, showing details like the location of the tills, the alarm panel, the fridges where food is kept and where the gold sheets are kept under lock and key – see *The Vein* and *N-T* –, the warehouses and rubbish bins... These accurate plans also show the disproportionate relationship between the space set aside for customer service and the space available for the staff to carry out activities that are not visible to customers.

4

The work of Daniela Ortiz can be linked to the ambivalent recovery of the conceptualist practices of 'the South' – including, but unfortunately not limited to, an attempt at a critical reactivation – that has been taking place in recent years (as one can observe by the very strong presence and visibility of these practices in the global art system in the period spanning the release of two relevant books: *Del Di Tella a Tucumán Arde* [2000] by Ana Longoni and Mariano Mestman, and *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [2008] by Luis Camnitzer). But it is worth noting that works like the one we are discussing here consist of an update, rather than a repetition or an imitation, of historical conceptualist practices.

Juan Carlos Romero formalized one of the pieces in his series *La línea recta* (Straight Line), which he called *Segmento de línea recta* (Segment of a Straight Line) in Buenos Aires in September 1972. It shows four points (A-B-C-D) marked on an a square cut-out of the map of the Argentinian Federal Capital and connected by a straight line. Four photographs accompanying the fragment 'inexpressively' show the places marked on the map. A text printed on a white panel lists these four places, which are described according to the relationship that the artist has with them: «(A) The place where I carry out my day-to-day activities as an expert in electronic communications and obtain part of what I need to survive. (B) Place where I exhibit part of my artistic output. (C) Place where I exhibit the other part of my artistic output. (D) Place where detainees accused of serious offences by police authorities reside, until justice decides their fate. Conclusion of the emitter: The possibility of linking, by means of the shortest route, places that are part of our reality and that we should recognise as belonging to a structure that engages us on a continuous basis. Conclusion of the receiver: [blank space]».

In 1973, the collective Grup de Treball produced a piece in Barcelona entitled *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa* (A collective work that consists of verifying the distribution of 44 occupations across 113 individuals, based on an article recently published in the press), composed of barely seven typewritten A4 sheets. The work proceeds as indicated in the title, with a vertical list that runs along page number 7, starting with «14 office workers» and ending with «1 musician», and enumerating, between the two: «12 students», «5 engineers», «3 quantity surveyors», «2 librarians», «2 mechanics», «2 economists», «1 chemist», «1 doctor», «1 financial advisor», «1 cabinetmaker», «1 pediatrician», «1 film director», etc.

Both of these pieces use a strictly descriptive enunciation that seems to be simply seeking to display certain declared content. Nonetheless, they both

practice what we could call a kind of ‘enunciative suspense,’ given that they interpellate the spectator or reader by means of an ellipsis through which he or she can only evaluate the importance of the original information of each piece to the extent that he or she has background or ‘out of frame’ information on both of these deceptively descriptive representations. In the case of Juan Carlos Romero, the first three sites marked on the map and photographed by means of an ‘objective’ point of view are: the communications company that employed the artist as a professional technician at the time, the Museo de Arte Moderno and the CAYC (Centro de Arte y Comunicación). It thus showed the three main sites in which the artist negotiated the work-income relationship in his own life: his workplace and the places (the first, a central enclave in the local art institution; the second, a place on the fringes of the institution that exhibited experimental or critical work at the time) in which his work as an artist was financed by the income he obtained in the form of a wage in return for his non-artistic activities, the nature of which were revealed in the work itself. The fourth site was the Buque de Granaderos, a vessel anchored in the port, which was used as a detention centre for political prisoners during the dictatorship of General Lanusse. In the case of Grup de Treball, the «article recently published in the press» mentioned in the title – which became the basis for the exercise of enumerating the 113 professionals – was not included in the piece, even though it was its generative matrix. The article in question was a news item published in the newspaper *La Vanguardia* about the 113 members of the Assembla de Catalunya (the umbrella platform of Catalan social and political organisations against the dictatorship of General Franco) who had been arrested by the police on October 28, 1973 during a meeting held at the Parish Church of Santa Maria Mitjancera in Barcelona.

It is worth nothing that both of these pieces from the seventies set up a relationship between three aspects of labour: waged or professional work, art-related work, and militant or political work. It is not difficult to see what both artworks proposed: the need to politically organise each and every one of these aspects of work that were experienced separately – as demanded by the dominant ideology – in everyday life. While the piece by Juan Carlos Romero revealed the source of funding for his art-related work that in itself generated no or little income – contradicting the idealistic vision by which the artist produces his or her work untouched by material or historical conditions –, it also seemed to offer a hypothesis on the apparently inevitable result of the analysis and critique of the material conditions of his waged and art-related activities: an excess towards some type of militant activity that was seriously persecuted by the military dictatorship at the time. The way in which Grup de Treball gradually broke down a generic number, «113,» analysing it so that it became a long systematic list of anti-Francoist militants based on their professional activities rather than their names, undoubtedly sought to carry out an effect of meaning which would make it possible to reveal the extent of the struggle against the dictatorship in Catalonia, showing that it crossed through a very broad range of the country’s social and professional fab-

ric. The two last professionals listed, «1 filmmaker» and «1 musician,» were both members of the Assembla de Catalunya as well as Grup de Treball.

But in both of these examples, this desire to articulate separate forms of the social experience of labour also implied accepting its heterogeneity. The different nature of waged, intellectual or artistic, and militant or political work, which these two projects seem to accept unquestioned, derives from a common sense notion that is deeply installed in modern culture: the ontological diversity between the spheres of labour, thought, and political action. As Paolo Virno discussed in *Virtuosity and Revolution* and in a key chapter of his book *A Grammar of the Multitude* called “Action, Labour, Intellect,” this three-way division – inherited as a common sense notion even by the generation of 1968, which criticised the split between different spheres of social life – has broken down in contemporary life. In artistic practices like those of Daniela Ortiz, there is an attempt to articulate waged work, art-related work and political work *within the same activity*, and not as separate moments in everyday life.

By using the Foucaultian image of the ‘total institution’ to describe the relational regime that is imposed in a certain archetype of the post-Fordist enterprise, Rentao Curcio (*La empresa total* [The total enterprise], 2002) recognises the way in which the disciplining of the workforce under conditions of precarity, instability and insecurity is directly aimed at provoking a subjective interiorisation of written and unwritten rules, in order to induce certain forms of performativity within a labour regime that tends to be totalizing and all-encompassing of the overall time and spaces of the life of the individual. But his research with self-analysis groups of precarious workers also reveals that no matter how enormous its power is nowadays, in its mix of techniques of violence and suggestion, no totalizing dispositif of power is ever omnipotent. The experience of work today disciplines the individual, but it also produces a subjective rejection that is expressed in the form of pathologies of the body (Franco Berardi Bifo: *La fábrica de la infelicidad* [The Factory of Unhappiness], 2002) and also by means of the necessary reinvention of the practices and techniques of interference, defection and exodus.

Now we turn back to the virtual tetralogy that I suggested could be identified in the recent work of Daniela Ortiz, as a way of making legible the way in which she progresses in an increasingly complex – and perhaps, why not?, also increasingly problematic – way of thinking about what I have suggested calling an articulation between forms of waged, art-related and political work within the same activity. While *The Vein* and *N-T* seem to fit into the category of self-affirming gestures of rejection that mitigate the hurtful effects on subjectivity that arise from the disciplining of the workforce, in *I-M* the suggestion of a type of proto-trade unionist activity offers a hypothesis of intervention in which the modulation of artistic material could bring about the production of a relational policy of opposition within the totalizing relational regime: political work and art-related work should coincide, and an alternative relationality should not be produced in the separate – supposedly isolated or protected – spaces of art, but precisely in the places where subjectivity is produced in its subjugated social forms. When Dan-

Ortiz's art work shifts from inside the totalising dispositives of waged work towards art-related spaces, it does not materialise within these in a representational way. The work does not simply represent the way social subjugation takes place *outside* of the places in which art supposedly allows the abstract practice of freedom. On the contrary, Daniela Ortiz uses these types of shifts to reveal – by means of adjacency, juxtaposition, overlapping, or a direct analysis of material realities – the continuity, *inside and outside the art institution*, of the tensions that arise from the conflict around the social forms of subjectivation in terms of class, gender and ethnic origins.

In May 2010, Daniela Ortiz presented her piece *P1-P2* in an alternative space in Madrid, as part of a singular exhibition resulting from a call for works dealing with the theme of precarity in art work. A former colleague, who had been promoted to a middle management position in the company where they both worked, discovered the work in the artist's web, reprimanded her, and let her bosses know. The inclusion of this work containing sensitive information relating to the logistics of the store unleashed an aggressive response against the artist-employee, who was summoned to a meeting without witnesses and threatened with legal action if she did not proceed to self-dismissal. When she contacted the legal advisory service of a trade union in order to face this harassment, Daniela Ortiz was informed that a dismissal without compensation was inevitable, and that her unstable situation as a non-EU resident in Europe also complicates the defence of her rights as a waged employee. The artistic community around the exhibition where the piece was exhibited showed its solidarity and expressed its desire to support the artist. But what argument could an artists' community make in defence of the public diffusion of a work that actively promotes disobedience in the sphere of precarious waged labour ('freedom of expression,' maybe)? Would the idealistic or liberal arguments that are commonly used as an alibi for artistic activities in protected spaces also serve to support a fight for the right of reply within the current precarised forms of waged labour? It seems unlikely, given that the contemporary art system continues to harbour a taboo against both the material conditions of art-related labour and against identifying the non-artistic financing sources for art-related work, which, at base level, is largely exercised as an elite of the precariat. It could be said that an artist's self-representation as a worker *within his/her own artistic practice* is felt to be incompatible with his/her own idea of a transcendent creative activity.

The experience of this labour and artistic conflict, precisely during the process of producing this book, probably situates Daniela Ortiz's work at a crossroads, which arises from the dilemma that affects all practices that currently seek to set up, within a single activity, organised forms of today's potentially many-sided condition of work: simultaneously waged, artistic and political. How can we produce a politics of autonomous and oppositional relationality in the heart of processes of social subjugation and labour exploitation, by means of a modulation of artistic materials? How can we produce a kind of art labour that can also oscillate with virtuosity – not necessarily according to an opportunistic calculation – be-

tween different spaces of valorisation, on either side of the ambiguously flexible boundaries of the contemporary art system? I think that these are the kinds of questions that arise from reading this book and from the experience lived by the artist – “out of frame” – during its production.



Captain Rumi Ñaui, an envoy of Atagualpa Ynga, shows two maidens to Don Francisco Pizarro and Don Diego de Almagro to convince the two Spaniards to return to their own land. «Esta donzella me enbía atagualpa» [Atagualpa sends me this Maiden]. «Caimi, apo» [Here you have them, sir].

On the right: Drawing no. 152 in the book by Felipe Guaman Poma de Ayala (also known as Waman Puma [Eagle Puma]), *Primer nueva coronica y Buen Gobierno* ["Coronica" [sic] for "Chronicle"]. This is the only known work by this chronicler from Perú, who compiled 398 drawings in 1,180 pages, in which, until 1615, he recorded the terrible situation of the original inhabitants during the long process of colonisation, by means of a point of view that respected and adopted their language – Quechua – and their vision of the world. The book was sent to Spain addressed to King Philip III in 1664, but it went missing. It reappeared 300 years later. It is currently kept in Europe, at the Royal Library of Copenhagen, and it can be consulted online.

On the left: The first image downloaded from Facebook by Daniela Ortiz, when she started to explore signs of how wealthy social groups in Perú self-represented their daily life on this online social network. This photograph is the image that originated the series *97 House Maids*, although it does not form part of it. The mode of representation shared by the 77 photographs in this book is inverted in this first image: the narcissistic bodies of the teenagers seem to have shifted to the edges of the representation, while the figure of the uniformed domestic employee in the centre seems to be the only subject in the frame who is aware of the presence of the camera. She simultaneously – and we could say defiantly – holds

the gaze of the photographer and the spectator, throwing the visual regime that usually applies a relationship of control off-balance.

We juxtapose these two images at the end of this text at the suggestion of the young Peruvian artist Daniela Ortiz de Zevallos, who in 2006 turned to the wealthy branch of her family for help in order to be able to move to Europe, receiving in response a job that would provide her with the necessary income to pay the cost of a flight that allowed her to travel from Lima to Barcelona.

97 empleades domèstiques
DANIELA ORTIZ
www.daniela-ortiz.com

TEXT
Marcelo Expósito

CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ
L'Apòstrof, Nuria Rodríguez

DISSENY
ferranEIOTro Studio

IMPRESSIÓ
Cevagraf

ISBN
978-84-393-8514-1

DIPÒSIT LEGAL
B-32697-2010

EDICIÓ
500 exemplars

AGRAÏMENTS
Luisa Puma Taype, Toribia Ccar-
huarupay, Berta Pilares, Lorenza
Lima, Silvana Pastor, Mario Ortiz
de Zevallos, Mariana Ortiz de
Zevallos, Santiago Ortiz de Zeval-
los, Miguel Lopez, Natalia Igui-
ñiz, Maria Ruido, Rogelio López
Cuenca, Jaume Ferrete, Emilio
Tarazona, Rodrigo Quijano, Aní-
bal Parada, Giuseppe de Bernardi,
Nuria Güell, Alex Brahim i Xose
Quiroga.

Aquesta publicació d'ha realit-
zat en el marc de la convocatòria
de projectes d'edició 2010 de la
Sala d'Art Jove de la Secretaria de
la Joventut.

Llicència Creative Commons,
Barcelona, 2010.



Aquesta obra té una llicència
de Reconeixement, No comercial,
Sense obres derivades.

97 empleadas domésticas
DANIELA ORTIZ
www.daniela-ortiz.com

TEXTO
Marcelo Expósito

CORRECCIÓN I TRADUCCIÓN
L'Apòstrof, Nuria Rodríguez

DISEÑO
ferranEIOTro Studio

IMPRESIÓN
Cevagraf

ISBN
978-84-393-8514-1

DEPÓSITO LEGAL
B-32697-2010

EDICIÓN
500 ejemplares

AGRADECIMIENTOS
Luisa Puma Taype, Toribia Ccar-
huarupay, Berta Pilares, Lorenza
Lima, Silvana Pastor, Mario Ortiz
de Zevallos, Mariana Ortiz de
Zevallos, Santiago Ortiz de Zeval-
los, Miguel Lopez, Natalia Igui-
ñiz, Maria Ruido, Rogelio López
Cuenca, Jaume Ferrete, Emilio
Tarazona, Rodrigo Quijano, Aní-
bal Parada, Giuseppe de Bernardi,
Nuria Güell, Alex Brahim y Xose
Quiroga.

Esta publicación se ha realiza-
do en el marco de la convocatoria
de proyectos de edición 2010 de la
Sala d'Art Jove de la Secretaria de
la Joventut.

Licencia Creative Commons,
Barcelona, 2010.



Esta obra tiene una licencia de
Reconocimiento, No comercial,
Sin obras derivadas.

97 house maids
DANIELA ORTIZ
www.daniela-ortiz.com

TEXT
Marcelo Expósito

PROOFREADING & TRANSLATION
L'Apòstrof, Nuria Rodríguez

DESIGN
ferranEIOTro Studio

PRINTING
Cevagraf

ISBN
978-84-393-8514-1

LEGAL DEPOSIT
B-32697-2010

PRINT RUN
500 copies

ACKNOWLEDGMENTS
Luisa Puma Taype, Toribia Ccar-
huarupay, Berta Pilares, Lorenza
Lima, Silvana Pastor, Mario Ortiz
de Zevallos, Mariana Ortiz de
Zevallos, Santiago Ortiz de Zeval-
los, Miguel Lopez, Natalia Igui-
ñiz, Maria Ruido, Rogelio López
Cuenca, Jaume Ferrete, Emilio
Tarazona, Rodrigo Quijano, Aní-
bal Parada, Giuseppe de Bernardi,
Nuria Güell, Alex Brahim and
Xose Quiroga.

This publication has been
produced in the framework of the
2010 publishing projects grants by
the Sala d'Art Jove de la Secretaria
de la Joventut.

Creative Commons License,
Barcelona, 2010.



This work has a license of
Attribution, Noncommercial, No
Derivative Works.

